

Mezei Gábor

Az írás médiuma és az értekező próza

Hans Ulrich Gumbrecht
és Marshall McLuhan könyveiről

A jelek kettősséget foglalnak magukban:
Meg-jelölnek valamit, valami másra utalnak,
jelentés adódik hozzájuk...; és: „ott” vannak,
érzékelhető jelenléttel bírnak, anyagiságon alapulnak...
Dieter Mersch¹

Ha választ kívánunk kapni arra a kérdésre, hogy az értekező próza esetében a könyv struktúrája, illetve az írás médiuma milyen szerepet tölt be, hogyan viszonyul a kialakított koncepciókhoz, mennyiben rögzítője, hordozója, vagy akár konstituálója egy-egy elméleti elgondolásnak, két, e kérdéssírhoz bizonyos szempontból közel eső életmű – Hans Ulrich Gumbrecht és Marshall McLuhan munkássága – jó kiindulópontul szolgálhat. Számos szempontot találhatnánk, amelyek felől nézve e két szerző egymás mellé helyezése legalábbis kétségesnek mutatkozhatna. A médiaelméletektől deklaráltan elzárkózó, bár munkájában azokkal több ponton rokonságot mutató Gumbrecht, illetve e fogalmat a '60-as években új kontextusba helyező, ember és médium viszonyát több szempontból újragondoló McLuhan munkássága ugyanakkor könyveik és koncepcióik összefüggésein kívül ezen koncepciók bizonyos elemei, sőt akár fő csomópontjai felől is kapcsolatba hozhatók. A kommunikációban és az esztétikai élményben megkerülhetetlenül szerepet kapó anyagiség gumbrechtli elgondolása,² amely úgy kerül szembe a jelentéssel, hogy azt kizárni nem akarja, olyan struktúrát képez, amely könnyedén összefüggésbe hozható McLuhan szállóigévé vált fogalompárjával, a médiummal és az

¹ Dieter MERSCH: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, Fink, München, 2002. 133.

² Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció, Budapest, 2010, különösen: 13–26.

üzenettel (message) vagy „tartalommal” („content”),³ mely utóbbit – nem véletlenül – már a szerző is idézőjelbe téve használja, és amely az üzenet fogalmával együtt a kortárs médiaelméletek távlatából nézve McLuhan galaxisának legkevésbé maradandó egységét képezi. McLuhan „tartalomma”, üzenetté váló médiuma, amelynek tökéletes megnyilvánulása, sőt bejelentője a kubizmus által nyújtott totális érzékelhetőség,⁴ igen hasonló elmozdulást mutat, mint az anyagiságok által keltett és a testi érzékelés által elérhető „jelenléthatásokra”⁵ koncentráló Gumbrecht elgondolásai. Bár e két, a „tartalomtól” a médium felé, illetve a jelentéstől az anyagiságok felé elmozduló koncepció tendenciáinak nyilvánvaló párhuzamai már önmagukban is indokoltta teszik az életműveknek a fent jelölt szempontok alapján történő együttes tárgyalását, már e gyors összevetés is újabb szempontok bevezetését teszi szükségessé e párhuzamok feltérképezését illetően.

Felmerül ugyanis a kérdés, hogy e két, a testi érzékelést középpontba helyező koncepció hogyan értelmezhető médiaantropológiai szempontból, azaz olyan irányból, ahonnan az ember mibenlétének meghatározhatósága helyett ember és médium viszonyára nyílna rálátás. És bár Gumbrecht esetében első ránézésre ez a megközelítés a médiatudományoktól való távolságtartása miatt talán kevésbé tűnik adekvátnak, éppen a két elgondolás fent jelzett, illetve a jelen szempontból megelőlegezhető párhuzamai felől válhat láthatóvá, hogy e távolságtartás nem jelenti azt, hogy ne lenne azokkal igen közeli rokonságban. Az ember és médium összefüggéseire irányuló érdeklődés antropológiai párhuzamai egészen addig vezethetők időben vissza, ahol ember és eszköz, ember és technika viszonyának kérdései előkerülnek, tehát az antropológia klasszikusaiig, akik azonban a médiaelméletektől különböző perspektívából látták e kérdéseket. Ugyanakkor például a Leroi-Gourhant olvasó Bernard Stiegler esetében, aki 1994-es *La technique et le temps (Technika és idő)* című könyvében anélkül használja a test kiterjesztésének fogalmát, hogy Marshall McLuhan-re egyetlen egyszer is hivatkozna, már felfedezhetünk hasonlóságokat e kérdésirányok tekintetében. Stiegler Derrida nyomán egy már eleve működésben lévő külsővé tételről beszél, ami paradox módon egy azt megelőző belső híján történik meg,⁶ ezen keresztül mutatva rá az emberi evolúcióban eszköz és ember fejlődésének olyan párhuzamosságára, ahol az eszköz feltalálása egyszerre történik az emberével,⁷ sőt, ahol az ember feltalálását végzi el a mindenkori technikai. Ezen a ponton is túllép azonban a Stieglert időben szintén jóval megelőző Helmuth Plessner, aki a *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks*⁸ című 1967-es szövegében

³ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Routledge, London – New York, 2001 (1964), 7–23.

⁴ *Uo.*, 13.

⁵ GUMBRECHT: *I. m.*, 25–26.

⁶ Bernard STIEGLER: *Technics and Time 1. The Fault of Epimetheus*, Stanford University Press, Stanford, 1998. 141.

⁷ *Uo.*, 137.

⁸ Helmuth PLESSNER: *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks* = *Uő: Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und Menschliche Natur*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, 461–477.

az ember saját magához való közvetítettségének⁹ elgondolása által és mellett az antropológiai megelőzöttségének belátását is bőven megelőlegezi. Plessner ilyen módon az ember és technika lényegi összetartozását, az ember technikára utaltságát hangsúlyozó, a technika nélküli, azaz önmagából kiinduló emberi létezését tagadó Martin Heideggerhez¹⁰ hasonlóan a médiaelméletek számára különös jelentőségre tesz szert.

A Plessner szövegével – és Leroi-Gourhan *Gesture and Speech* című munkájával – szinte egy időben megjelenő *Understanding Media* médiaantropológiai szempontból az előbbihez képest jóval centrálisabbnak mondható, ezáltal pedig többek között Ernst Kapp, Ernst Cassirer vagy akár Sigmund Freud elgondolásaival is összefüggésbe kerül. A nem pusztán eszközként értett technika fogalma Cassirer *Form und Technik* című szövegében kerül előtérbe, aki Kapp állításaiból kiindulva jut el odáig, hogy a mindenkori technikait az emberi önmegismerés médiumaként nevezi meg,¹¹ amely elgondolást következetesen végigvezetve azt mondhatnánk, hogy „az ember csak annyiban érti meg magát, amennyiben önmagát technikailag megismétli...”¹² Cassirer, illetve Kapp amellelt, hogy – a jóval későbbi Arnold Gehlenhez hasonlóan¹³ – az ember mint organizmus megértéséhez hozzájáruló tényezőként tekint a technikára, ezzel kezdeményező funkciót tulajdonítva neki, egész elgondolását az ember, illetve az emberi test centralitásából eredezteti, a használati tárgyat pedig a test képeként, egy organikus előkép után megformált mechanizmusként, szervek kivetüléseként (Organprojektionen) érti.¹⁴ Ettől csak némileg tér el a többek között éppen Kappot olvasó, a „mechanika lelki fejlődéstörténetét” tárgyaló Ferenczi Sándor, aki „primitív gépekről” értekezve jegyzi meg, hogy azok „nem szervek projekciói, hanem a külvilág egy részének a testhez kapcsolását, *introjekcióját* jelentik, ami által az én működési köre tágul...”¹⁵ Nála tehát azzal együtt, hogy a „gép” hatással van az emberre, ez utóbbi központi szerepe ugyanúgy megmarad, mint az „istenprotézis” fogalmát bevezető Freudnál, mivel e fogalom szerint az ember, mikor eszközeit magára ölti, kivételes tulajdonságokhoz juthat, ezek az eszközök vagy szervek azonban nincsenek hozzájáró.¹⁶

⁹ Ehhez lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „imateriális beiródás”. Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez* = Uő: *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 51.

¹⁰ Martin HEIDEGGER: *Die Frage nach der Technik*. = Uő: *Die Technik und die Kehre*, Günther Neske, Pfullingen, 1982, 5–37. Magyarul: *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkori józansága II.* szerk.: TILLMANN J. A. Göncöl, Budapest, 2004, 111–134.

¹¹ Ernst CASSIRER: „*Form und Technik*” = Uő: *Aufsätze und Kleine Schriften*, Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 17. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004, 168.

¹² Norbert BOLZ: *Der Prothesengott. Über die Legitimität der Innovation* = Merkur 62 (2008), 9–10, 759.

¹³ Arnold GEHLEN: „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie” = Uő: *Anthropologische und sozial-psychologische Untersuchungen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 1993, 97.

¹⁴ Ernst KAPP: *Grundlinien einer Philosophie der Technik: zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Westermann, Braunschweig, 1877, 24–28.

¹⁵ FERENCZI Sándor: *A pszichoanalízis haladása*, Dick Manó Kiadása, Budapest, 1919, 33.

¹⁶ Sigmund FREUD: *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZENYI Adorján = Uő, *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 355.

McLuhan koncepciója az itt említettekhez hasonló módon centrális pozícióba helyezi az antroposzt. Ez a *The Gutenberg Galaxy* című, médiaelmélete szempontjából szintén meghatározó munkájában is alapvetőnek tűnik, ahol az aktuálisan megjelenő médiumoknak az emberi percepciót áthangoló működéséből kiindulva írja meg médiatörténetét, az antroposzt helyezve az új médiumok hatására állandóan megváltozó középpontba. Ember és médium, ember és technika összetartozása esetleg az „autoamputáció” az *Understanding Media* lapjain kifejtett fogalma által kaphat szerepet McLuhan koncepcióiban, amely folyamatot maga a test viszi véghez túlzott irritáció vagy komforthiány hatására, és amely legalábbis a test technikájaként lehetne értelmezhető – ez azonban csak metaforikus szinten, illetve erősen redukált érvényességi körrel kap szerepet e koncepció logikájában, amely koncepció a médiumok megjelenésének körülményeit igyekszik meghatározni.¹⁷ E centralitás szempontjából ugyanis éppen az ezen diszkomfort-érzésből származó – néhol túlságosan is általános érvényűvé váló, és a fenti külsővé tétel fogalomhoz képest jóval kevésbé összetett – kiterjesztés (extension) fogalma kap különös jelentőséget, amely szerint a különböző médiumok adott testrészek egyfajta meghosszabbításaként érthetők – a láb kiterjesztése például a kerék¹⁸ –, illetve ahogy a könyv első fejezetének végén McLuhan megjegyzi, minden médium valamely érzéktérületünk kiterjesztése.¹⁹ Igen szembetűnő, hogy e koncepcióban az emberi test szerveivel és érzékszerveivel központ és kiindulópont egyben, olyan centralitás, amely megelőzi a médiumot, amelynek ez aztán kiterjesztése lesz. Ez az elgondolás Nárцisz mítoszán – illetve az aktuálisan megjelenő médiumoknak az emberi percepciót áthangoló működését alapul vevő médiatörténetén – keresztül kap narratív struktúrát, ezzel annak ellenére rögzítve az antroposz kiindulópont-szerepét, hogy végül a tükörképét, kiterjesztett képmását megpillantó Nárцisz McLuhan értelmezésében e képmás szervomechanizmusává és ezáltal zárt rendszerré válik. Míg Plessnernél az ember önmagához való közvetítettsége többek között a test önműködéseiből adódó alapállapotaként tételeződik, azaz semmiféle vizuális tapasztalatot nem feltételez, McLuhan Nárцisz fel sem ismeri magát a víztükörben, hanem valamiféle érzékszervi „tompasággal” (numbness) szembesül, amit McLuhan Nárцisz nevével együtt a görög *narcosis*²⁰ szóból eredeztet.²¹ Ez a vizuális tapasztalat tehát a helyzet megértése helyett az érzékelést, az érzékelés totális megvalósulását eredményezi, ezzel a saját érzéktérületeinek kiterjesztéseikhez kapcsolódó emberi testet helyezve centrális pozícióba. Nem nehéz tetten érni ezen elgondolásnak vagy akár a Nárцisz-narratívának a gumbrecht

¹⁷ McLuhan: *I. m.*, 46.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo., 23.

²⁰ Bár McLuhan átírása nem kapcsolható teljes egészében a görög *ναρκώω* tőhöz, a szó etimológiáját illető megfigyelése pontos. Ehhez lásd Henry George Liddell – Robert Scott: *A Greek-English Lexicon*, Caladron Press, Oxford, 1996, 1160.

²¹ McLuhan: *I. m.*, 45.

jelenlét-konceptióval való párhuzamait. A jelenlét eseménye ugyanis Gumbrechtnél a testre és az érzékekre behatást gyakorló térbeli tárgyak révén valósul meg, mely behatást a jelentéstulajdonítás szükségszerűen gyengíti.²² Innen nézve a totális érzéki tapasztalatban részesülő Nárcisz, aki képtelen értelmezni helyzetét, éppen az értelmezés aktusának elmaradása miatt részesül tökéletes jelenlét-élményben. A megérinthatetlen karteziánus szubjektum helyére, amely szubjektum az értelem mozgásának rendeli alá a testet, Gumbrechtnél – aki a hallást is egy a teljes testet, a bőrt igénybe vevő testi érzékelésként érti²³ – az anyagságokkal szembesülő test kerül, amely testet „a kommunikáció bármely formája” képes megérteni „anyag tényezőin keresztül”.²⁴ Gumbrecht jelenlét-konceptiója tehát McLuhan elgondolásához hasonlóan szintén az érzékelő emberi testet helyezi középpontba.

A két elgondolás itt vázolt párhuzamai alapján azt mondhatjuk, hogy a jelentés uralmának háttérbe szorulásával teret nyerő jelenlét, illetve a „tartalom” helyébe lépő médium által biztosított totális érzéki tapasztalat igen hasonló csomópontokat jelölnek ki e két esetben – ezen elméleti belátások pedig a két életműhöz tartozó számos könyv megalkotottságának mediális aspektusaiban is tetten érhetők. McLuhan munkásságában az ebből a szempontból különös figyelmet érdemlő könyvek a legtöbbit idézett és elméletének talán legteljesebb kifejtéseként olvasható *Understanding Media*, illetve a *The Gutenberg Galaxy* után megjelent szövegei, többek között a *The Medium is the Massage*, illetve a *Through the Vanishing Point*, Gumbrecht esetében pedig e helyütt a szintén egyfajta szintézisként olvasható *Production of Presence (A jelenlét előállítása)* előtti *In 1926 – Living at the Edge of Time* című könyv említhető legfőképpen, bár mások mellett akár az *In Praise of Athletic Beauty* vagy a *Stimmungen Lesen* is szóba hozható. Az 1997-es *In 1926* sok szempontból megelőlegezője a jelenlét fogalmát kidolgozó 2004-es könyvnek. De nem csupán azáltal, mert „Használati utasítása” szerint deklarált célja „Újra jelenvalóvá tenni”²⁵ néhány világot azok közül, amelyek 1926-ban léteztek; az írás, illetve az írás médiuma is éppen e cél szempontjából kap szerepet. A jelenvalóvá tételt a könyv szándéka szerint különösen a könyv *Elemzorok (Arrays)* című fejezetén keresztül próbálja megvalósítani, különböző, 1926-hoz köthető kulturális, technika- és média-történeti események, illetve ebben az évben megjelenő irodalmi, filozófiai szövegek és sajtóközlemények egymás mellé helyezésével. Ezt a szinkrón egymás mellé helyezést – amint a munkamódszerek előzetes tárgyalása során a szerző arra rámutat – az értelmezéstől, illetve a „diakrón kontextusteremtéstől” való tartózkodással

²² GUMBRECHT: *I. m.*, 9.

²³ Hans Ulrich GUMBRECHT: *Stimmungen Lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Carl Hanser, München, 2011, 11.

²⁴ GUMBRECHT: *A jelenlét előállítása*, 24.

²⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT: *In 1926 – Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, 1997, x.

igyekszik elérni, továbbá hangsúlyozza, hogy a történelmi egyidejűség ezen megtapasztalása mellett a könyv utolsó két – a történelem szerepével foglalkozó, valamint Heidegger, Blunck és Van Vechten egy-egy szövegének történeti olvasatát nyújtó – fejezetének elolvasására, amelyeket aktuális akadémiai stílusában és eszköztárával írt, e tapasztalat szempontjából nincs is szükség. Felmerül azonban a kérdés, hogyan válhat ez az – egyébiránt vállaltan lehetetlen – újbóli jelenvalóvá tétel, az 1926-ban való jelenlét „illúziója” „érzékeltetővé”,²⁶ mely kérdésre az írás mediális működése adja meg a választ. Hiszen nem csupán a bevezető alapján olvasható a könyv első három fejezete bármilyen sorrendben, kezdhető el és fejezhető be bárhol, de az ezen fejezeteket alkotó „bejegyzések” alfabetikus rendje, elrendezésük listaszerűsége és szövegükön belül található, más bejegyzések felé mutató indexeik miatt is. A bejegyzések a címek alfabetikus rendje alapján történő egymás mellé helyezése nyilvánvalóvá teszi ezen elrendezés véletlenszerűségét, illetve azt, hogy a bejegyzések így kialakított sorrendje nem kontextuális, jelentés-alapú összefüggések és egységek alapján szerveződik, hanem olyan, mindenféle hierarchiát nélkülöző alfabetikus listaként, amelynek sorrendisége a tartalmi vonatkozások figyelmen kívül hagyásával, numerikus alapon áll elő.²⁷ A többek között a tudományos értekezések legkülönbözőbb típusaiban – és a mindennapi életben – is domináns szerepet játszó lista, mivel nem jelentés alapján jön létre, magára az írásra helyezi a hangsúlyt, amely elemeinek szeriális rendje révén lép itt működésbe. Nem valamiféle előzetesen létező elrendezés rögzítése történik tehát, nem csupán valamiféle előzetes tartalom hordozójaként van jelen az írás, hanem – és ezen a ponton válik megkerülhetlenné egy a médiaelméleteken keresztül elérhető perspektíva – olyan mediális működésként, amely szisztematizációs kódoként saját maga állítja elő ezt a szeriális struktúrát.

Az *In 1926* említett fejezeteinek listaszerűsége mindezekén túl a szöveg linearitásának megtörését is lehetővé teszi, erre azonban más okokból is sor kerülhet az olvasás során. A linearitás megtörése, ami egyébiránt a diakrón kontextusokban bízó narrativitás hátrahagyása miatt lesz különösen fontos a könyv számára, a bejegyzések indexáltsága által történhet meg, egy bejegyzés bármely pontján található index nyomán. Amellett, hogy ebből a szempontból a hivatkozások más szövegek felé mutató rendszere is jócskán szerepet kap – ugyanis a három fejezet bejegyzéseinek bármelyikével folytatódhat az olvasás. Ezzel a szöveg olyan hálózatot hoz létre, amely egymás mellett, egymással párhuzamosan létező felületekké teszi a könyv oldalait, amelyek bizonyos pontjai között közvetlen kapcsolatot hoz létre, ilyen módon a sorrendiség véletlenszerűsége mellett az olvasás útvonalának véletlenszerűségét is felajánlva. E „felületek szimultaneitása”, amely felületek között

²⁶ Uo., ix.

²⁷ Ehhez lásd Sybille KRÄMER: 'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, szerk.: Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 50–52.

„relációk szövevénye”²⁸ jön létre, olyan hálózatszerű térbeliséget eredményez, amely amellet, hogy folyton felfüggeszti a lineáris, diakrón időbeliséget felmutató struktúrák létrejöttét, a felületek szinkronitását, párhuzamos jelenlétét kínálja fel. Ez az írás – az alfabetikus lista és az indexáltság – által előálló térbeliség teszi tehát lehetővé a felületek szimultaneitásának, jelenlétük párhuzamosságának „érzékelhetővé” válását; még ha 1926 világainak újbóli jelenvalóvá tétele – ahogy az a könyv bevezetőjében meg is fogalmazódik – elkerülhetetlenül illúzió marad is. Maga a szinkronitás, a párhuzamos jelenlét tehát, mivel az írás nélkül nem létezik, nem egy az írás általi rögzítési folyamat eredményeképpen válhat itt hozzáférhetővé; az írás terében, az írás felületeinek párhuzamos jelenléte, tehát az írás médiuma által állhat elő. És mivel „[a]z írás tere minden esetben olyan anyagi és vizuális mező, amelynek tulajdonságait az írás egy technológiája határozza meg”,²⁹ tehát az írás minden esetben rendelkezik térbeliséggel, az írás médiumának az ezen térbeliséggel együtt járó konstituáló, létesítő funkció is szükségszerűen sajátja lesz.

Gumbrecht életművében találhatunk még az *In 1926*-hez szerkezetüket tekintve hasonló könyveket. Elég ha a *Stimmungen Lesenre* gondolunk, amely amellet, hogy szintén többek között a jelenvalóvá tétel kérdéskörét veszi elő, a könyv fő egységét *Momente (Pillanatok)* címmel látja el, az ebben sorakozó fejezeteknek éppen ezen – az előző könyvhöz képest kevésbé markáns – jelenvalóvá tétel szempontjából jelölve ki szerepet, illetve a jelen pillanataiként helyezve őket egymás mellé. Ez az egymás mellé helyező struktúra pedig az *In Praise of Athletic Beauty*-ban – azon túl, hogy az első, *Definitions (Meghatározások)* című fejezetében is előkerül – lehetséges magyarázatot is nyer, amennyiben a dicsőítés (praise) fogalmának meghatározásakor Pindarosz ódáit idézve a lista szerepére is rákérdez. Értelmezése szerint a dicsőítés, és konkrétan Pindarosz görög atlétákat dicsérő ódái nem a versenyek részletes leírását, hanem a győzelmek felsorolását, regisztrálását végzik el.³⁰ És bár a listához Gumbrecht itt a megőrzés funkcióját is hozzákapcsolja, talán éppen ezen a ponton válhat láthatóvá a különbség is, miszerint az *újbóli* jelenvalóvá tételt célzó felsorolás az *In 1926* esetében többek között korábban már regisztrált események dokumentumainak egymás mellé helyezésével történik, a regisztráló, rögzítő funkció itt tehát háttérbe szorul. Abban azonban nyilvánvalóan hasonlít az *In Praise of Athletic Beauty* által szóba hozott pindaroszi dicsőítéshez – amely a sportesemények, a sport mint esztétikai élmény értelmezésével, elemzésével kerül szembe, ezzel jelenlét és jelentés fent idézett összefüggéseit idézve meg³¹ –, hogy szintén

²⁸ Uo., 52.

²⁹ Jay David BOLTER: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey; London, 2001, 12.

³⁰ Hans Ulrich GUMBRECHT: *In Praise of Athletic Beauty*, Belknap Press; Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts); London, 2006. 23.

³¹ Uo., 36.

magyarázatokat kerülő felsorolást végez, illetve egy lépéssel tovább, a fent körvonaltott módon a felsorolt elemeknek olyan teret biztosít, ahol azok egymásmellettiségükben előállhatnak.

Gumbrecht és McLuhan elméleteinek a „tartalomtól”, jelentéstől és értelmezéstől eltávolodó, médium és jelenlét felé közelítő tendenciái magyarázhatják azt, hogy Gumbrechthez hasonlóan McLuhan életművében, értekező prózájában is találunk hasonló működéseket felmutató könyveket. A kultúra- és a médiatudomány e két képviselője ezzel a tudományos értekezés elméleti belátásai által inspirált új irányra mutatnak rá, mely irányvonalak McLuhan esetében is igen markáns módon, noha Gumbrecht könyvei felől nézve számos különbség mellett valósulnak meg. Az ezen irányvonalakhoz tartozó legmarkánsabb könyvek előtt a *The Gutenberg Galaxy*t is újból meg kell említeni, hiszen a könyv bevezetője olyan mozaikszerű, kaleidoszkóphoz hasonlatos elrendezésről beszél, amely egyrészt a könyv által felvetett problémák megoldása számára biztosít teret, másrészt mivel „adatok és idézetek” alkotják,³² különösen sok szállal kapcsolódik az *In 1926*-hez. Ugyanakkor – bár az említett könyvnél is szerepet kap – az egymás mellé helyezés struktúrája szempontjából leginkább a *Through the Vanishing Point* lehet itt releváns, amely nemcsak a *Gutenberg Galaxy*hoz és az *Understanding Media*hoz képest mutat alapvető különbségeket, de a kép és a tipográfia nyújtotta lehetőségeket alaposan kihasználó *The Medium is the Massage*-hez és néhány ehhez igencsak hasonló könyvhöz képest is. Ez utóbbi könyvekkel azonban mindenképpen közösnek mondható, hogy maga az írás és a kép médiuma szintén igen hangsúlyos szerepet kap. Egy a költészet és a festészet térbeliségének, a perspektívának, az enyészpontnak és az érzékelés módozatainak kérdéseivel foglalkozó előszó után és a többek között a taktilitást tematizáló záró fejezet előtt a Harley Parker közreműködésével készült *Through the Vanishing Point* képeket és többnyire líraszövegeket közöl, illetve ezekhez fűz szűk szavú megjegyzéseket és kérdéseket, *Toward a Spatial Dialogue* (*Egy térbeli dialógus felé*) fejezetcím alatt. A kubizmust a totális érzékelhetőség bejelentőjeként, a médium egyfajta térnyeréseként értő McLuhan ebben az érzékelés módozatait tematizáló könyvében – a bevezető fejezet címe *Sensory Modes* – igen konkrétan valósítja meg azt a Gumbrecht esetében megmutatott felsorolás-struktúrát, amelynek alapja, hogy teret adjon bizonyos elemeknek, illetve hogy ezek az elemek írottságukból adódó térbeliségük révén előállhassanak. Azzal, hogy ebben a fő fejezetben minden második oldalon csupán egyetlen kép vagy szöveg található – illetve azáltal, hogy maguk a képek és szövegek, amint látni fogjuk, az értekező próza műfaját tekintve szokatlan módon e könyv központi részét képezik –, az alcím által is megnevezett, a költészetre és a festészetre vonatkoztatott térbeliség

³² Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 2010 (1962), x.

e helyütt is hasonló szerepet tölt be. A szövegek és képek ezen térbeli jelenlétének elsődlegességére pedig maguk a kommentárok is rámutatnak, jellemzően McLuhan „tartalom” fogalmát a szövegek pusztta létezésével, illetve jelenlétével állítva szembe. A szövegnek a jelentéssel szembe helyezett jelenlétére hívja fel a figyelmet például egy Archibald MacLeish-idézet, miszerint „A poem should not mean / But be.” („A vers ne jelentsen / De legyen.”),³³ illetve a William Blake *A tigris* című versének kapcsán tett megjegyzés is: „A szimbolikus nem utal – van.”³⁴ Ezek a szövegek és képek tehát a könyv szándéka szerint saját jelenlétük által létesítenek – a hermeneutika dialógus-fogalmától jócskán különböző – térbeli dialógust.

A fejezetcím által szóba hozott „térbeli dialógus” azonban a szövegek, a képek, illetve a velük szemközti oldalon elhelyezett kommentárok között is megképződik. És nem csupán azért, hogy azokkal egy térben helyezkednek el, de azért is, mert kommentár és kommentált szöveg szomszédossága miatt „a kommentár materiális formája egyszerre függ a kommentált szöveg materiális formájától, és alkalmazkodik is hozzá.”³⁵ Ez akkor is így van, ha a *Through the Vanishing Point* esetében a kommentárok mindig másik oldalra kerülnek, ami pedig margináliákként vagy sorok közötti szövegekként jelennek meg, hiszen mindenképpen követik a szomszédos szöveget, amennyiben felveszik az egymást váltó szövegek ritmusát, velük együtt újra és újra megállva, majd a következő oldalon folytatódva tovább. Ezen az újra és újra „elinduló-és-megálló ritmuson”³⁶ kívül azonban McLuhan kommentárjai azért is nevezhetők materialitásukban alkalmazkodó szövegeknek, mert egyrészt tördelésükben is idomulnak a versek szövegéhez, jobbra zártságuk által azok egyfajta inverzét képezve meg, másrészt a sorok hosszát tekintve is, mivel gyakran a verssorokhoz rövidülnek a kommentár sorai. A rövid sorok pedig egészen gyakran hoznak létre rövid – gyakran önmagukban álló, így a kommentárt szaggatottá tevő, a kommentáron belül is újra és újra megállásra késztető – mondatokat, amelyek ezáltal tömör megállapításokként, tételszerű kijelentéseként és gyakran szentenciózus, esszéisztikus megjegyzéseként, benyomásokként realizálódnak, ahogy a következő esetben is: „A kéznek nincs nézőpontja.”³⁷ Azt mondhatjuk, hogy a kommentárok anyagságukat tekintve valóban a kommentált szövegekhez alkalmazkodnak, illetve – a gumbrechtli logikát megfordítva, azaz a kommentárt nem mint írottsága nélkül is kész közleményt tekintve – a szükségszerűen korábbi kommentált szövegek ritmusa, tördelése, írottsága, azaz érzékelhető anyagsága a kommentár mediális működéseként is jelen van; a kommentár létrejöttében az írás anyagsága, médiuma konstituáló szerepet tölt be, mediális megelőzőtsége láthatóvá válik.

³³ Marshall McLuhan – Harley Parker: *Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting*, Harper Colophon Books, New York; Evanston; London, 1969 (1968), 33.

³⁴ *Uo.*, 139.

³⁵ Hans Ulrich Gumbrecht: *Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, University of Illinois Press, Urbana; Chicago, 2003, 44.

³⁶ *Uo.*, 45.

³⁷ McLuhan – Parker: *l. m.*, 35.

Az ilyen módon előálló kommentárok pedig leggyakrabban a szövegek és képek érzékelhetőségének kérdéseire, térbeliségük mibenlétére mutatnak vagy kérdeznak rá, illetve leggyengébb pillanataikban McLuhan korábbi elméleti belátásainak illusztrációiként működnek; rövidségükből, töredezettségükből, anyagiságukból is adódóan pedig soha nem komplex értelmezéseket kínálnak, de az értelmezés lehetséges irányaira hívják fel a figyelmet. Ezek a kommentárok tehát „a poétikai tartalmakat a saját esztétikai funkciójukban meghagyó, az egyértelmű jelentéstulajdonításról lemondó”³⁸ szövegegységekként fejtik ki működésüket, amelyek az értelmezés lehetőségeit gazdagítva³⁹ hagyják térbeliségükben megmutatkozni a kommentált képeket és szövegeket. Olyannyira, hogy Shakespeare 73. *szonettje* esetében a kommentár nem tesz mást, mint rámutat annak írottóságára, mediális működésére, konkrétan „egy vizuális szójátékra” (visual pun).⁴⁰ Ezenkívül pedig McLuhan megjegyzései gyakran más, a könyvben szereplő szövegre vagy képre utalnak vissza, egyszerre hívja fel a figyelmet a fent említett szempontok szerinti hasonlóságokra, illetve tágitva ki a kommentált szövegek és képek könyvön belüli, anyagiságukon keresztül történő dialógusának terét. Ez az értelmező gesztusokat csak minimális szinten működtető, a „tartalom” felől megint csak a médium irányába elmozduló könyv egyszerre ad teret képek és szövegek érzékelhető jelenlétének és az e jelenlétre rámutató kommentárok számára. És bár e „térbeli dialógusra” a *Through the Vanishing Point* képes is ráirányítani a figyelmet, az éppen az írás térbeliségéből adódó mediális megelőzöttségére csak igen áttételes módon reflektál. Egy eszkimó dalszöveg egy sorának parafrázisát adva és a jelfunkciójától megfosztott szó jelenlétét tematizálva a könyv első kommentárjában a következő mondatot a mindenkori művészre vonatkoztatja: „Used by the words am I”⁴¹ („Szavak által használva létezem”). Itt ugyanis, mivel a nyelvi jelentés helyett ennek médiumára kerül a hangsúly, a mediális működés e parafrázis értelmében nem csak mint a mondottakat, de – Plessner fent idézett, a saját magához közvetített ember elgondolásától és Heideggernek a technikait a mediálisba beemelő kultúrtechnika⁴² fogalmában tovább élő, tehát az írásra is vonatkoztatható technika-fogalmától sem függetlenül – mint az antropológus megelőző mediális működés is jelen van. És bár ez a megjegyzés sok szempontból összefoglalója is az itt leírtaknak, nyilván nem véletlen, hogy éppen ebben a térbeli, már konkrét mondat szerkezetek át-sajátításával történő dialógusban hangzik el ez az áttételes, parafrázisként létrejövő

³⁸ Gunter MARTENS: *Segítség vagy gyámkodás? A kommentár szerepéről*, ford. DEJCSICS Konrád = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk.: DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 475.

³⁹ Don FOWLER: *A filológia mint kommentár és a kommentár mint filológia az elektronikus médiumok korában*, ford. KOZÁK Dániel = *Uo.*, 488, 501.

⁴⁰ McLUHAN – PARKER, *l. m.*, 103.

⁴¹ *Uo.*, 33.

⁴² Bár Krämer és Bredekamp nem idézi Heidegger szövegét, e hiányosságtól eltekintve szemléletes összefoglalása ez a kultúrtechnika fogalmának: Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP: *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur = Bild – Schrift – Zahl*, szerk.: Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP, Fink, München, 2003, 11–22.

megjegyzés, nem pedig példának okáért a McLuhan elméleti belátásait összefoglaló *Understanding Media* lapjain.

Éppen e mediális megelőzőtség szempontjából lehet sokatmondó McLuhan-nak a grafikus Quentin Fiore közreműködésével készült, *The Medium is the Message* című könyve is, amelynek tételmondata szerint a médium az „ember teljes átdolgozását”, az embert minden részében megváltoztató „masszázsként” működik.⁴³ Ez az *Understanding Media* első fejezetének tételmondatát és egyben címét – *The Medium is the Message*⁴⁴ (*A médium az üzenet*) – átgyúró könyvcím és tételmondat ugyanakkor bár átalakítja, de nem írja át alapjaiban a korábbi könyvekben megfogalmazott elméleti belátásokat, hiszen a médium itt hatással bíró jelenségként van jelen, amely a centrális antropológiai tartalmat mindig valamiféle utólagosságban változtatja meg. És bár az írás térbeliségét a könyv igen látványos módon használja ki többek között tipográfiája és a tördelést illető szokatlan megoldásai által – noha a könyv képei ezzel szemben leginkább illusztrációként funkcionálnak –, az elméleti elgondolások szintjén a mediális megelőzőtség szükségszerű jelenléte nem jelentkezik. Olyannyira nem, hogy egy a tipográfia szerepét tematizáló szöveghegy, amellettt hogy ezen az auditív dimenzióknak a vizuálisba való bevezetését érti, az információra tett hatásként, effektusként kezeli a tipográfiát, ami a konkrét szöveghegyen belül is szerephez jut;⁴⁵ a könyv címében jelölt logikához következetesen kapcsolódva a kész üzenet átalakításában, az üzenetre gyakorolt hatásban látja az írás szerepét. Ez a logika abból a McLuhannál alapvető, kevésbé komplikált médiatörténeti struktúrából is adódik, amelynek az írás megjelenésére való alkalmazásakor érzéktérületek közötti váltásról beszél. A hallás elsődlegességének látás általi helyettesítése – mely folyamat kifejtését McLuhan a *Gutenberg Galaxy*ben végzi el – az írás, az alfabetikus rend megjelenésének hatására történik meg, ami pedig a „környezet” érzékelését vizuális és térbeli alapokra helyezi.⁴⁶ Nem véletlen azonban, hogy amellettt, hogy e nagyvonalú koncepció szerint megint csak a médium centrális humán tartalomra kifejtett hatásáról van szó, a bekezdés végén az érzékelés térbeliségére, az emberi érzékelésben a tér és az idő lineáris és folytonossá válására hoz analógiaként, példaként egy mondatot, illusztrációvá téve annak konkrét írottságát: „– this sentence is a prime example –” („– ez a mondat elsőrendű példa –”). Az írás térbelisége vagy akár linearitása tehát fontos részét képezi McLuhan koncepciójának, azonban csak az írásnak az emberi érzékelésre tett hatására kérdez rá; arról, hogy az egyébként minden írott szöveg vagy akár értekező próza esetében megnyilvánuló térbeliség és linearitás hogyan lesz konstituálója a létrejövő közleménynek vagy akár koncepciónak, ebben az esetben is a könyv írottságán, nem pedig a benne foglalt elméleti következtetéseken keresztül értesülhetünk. A *The Medium is the Message* esetében ugyanis

⁴³ Marshall McLuhan – Quentin Fiore: *The Medium is the Message*, Penguin Books, London, 2008 (1967), 26.

⁴⁴ McLuhan: *Understanding Media*, 7.

⁴⁵ McLuhan – Fiore: *The Medium is the Message*, 117.

⁴⁶ Uo., 44.

elég csupán arra az igen könnyen adódó összefüggésre gondolni, hogy a sokszor képalírásokká rövidülő és a könyv lapjain, illetve lapjai között különböző okokból szétszóródó szövegegységek az értekező próza linearitásától eltérő töredékessége milyen nagy mértékben lehetetlenné teszi azt, hogy az írás, illetve a könyv médiumának ebben a térbeliségében folytonos, ezen egységek között huzamosabban kapcsolatot létesítő szöveg jöjjön létre. A kontinuumot képező írás linearitását – ami az írás mediális működései közül egyébiránt az értekező próza esetében a legáltalánosabban van jelen – McLuhan a következő két szóval foglalja össze: „c,o,n,t,i,n,u,o,u,s” („f,o,l,y,t,o,n,o,s”), „c-o-n-n-e-c-t-e-d” („k-a-p-c-s-o-l-ó-d-ó”). A korábbiak alapján azonban nem véletlen, hogy ebben a két esetben maga az írottság is csak előzetesen meglévő tartalmak egyébként érzékeltes illusztrációjaként funkcionál. Bár ez az itt tárgyaltak között messze leglátványosabb könyv tipográfiai és képi megoldásai által valóban inkább McLuhan korábbi „üzeneteinek” illusztrációjaként vagy jobb esetben átalakítójaként működik, a képalírás felé tartó és gyakran képalírásaként is funkcionáló szöveg töredékessége, illetve a folytonosság ebből adódó hiánya viszont az írás médiumának megkerülhetetlen jelenlétére mutat rá.

Az itt szóba hozott könyvek saját írottságuk által kérdőjelezzik meg ezt a médium utólagos működését tételező elgondolást; a rögzítő, hordozó funkciójától ezen a ponton eltávolodó írás médiumának megkerülhetetlenségére, az írás e koncepciók tekintetében tapasztalt konstituáló funkciójára mutatnak rá. Akár az *In 1926* az írás térbelisége által előálló szimultán elrendezésére gondolunk, akár a *Through the Vanishing Point* kommentárjainak az írás anyagiságában megmutatkozó mediális megelőzöttségére, a médium az értekező próza esetében betöltött konstituáló szerepe egyértelművé válik. McLuhan és Gumbrecht, a médium, illetve az anyagiságok szerepét hangsúlyozó és a testet, a testi érzékelést centrális pozícióba helyező koncepciói pedig a fent idézett könyvek írottságán keresztül ezen koncepciók mediális megelőzöttségére mutatnak rá; koncepcióikhoz éppen koncepcióik írottsága által adódik hozzá a mediális megelőzöttség összefüggése, a belátás, hogy azt, ami írva van, a technikai, illetve a mediális szükségszerűen megelőzi. És mivel az írás maga is technikai természetű – elég, ha az alfabetikus lista egyfajta önműködésként megmutatkozó fenti példájára vagy az írás térbeliségének produktív, létesítő szerepére gondolunk –, az írás médiumának konstituáló funkciója Heidegger azon elgondolásához vezet vissza, mely szerint az ember sem rátalálni nem tud semmire, sem véghezvinni nem tud semmit a mindenkori technikai hiányában; „mert olyasmi, mint egy ember, aki egyes-egyedül önmagából kiindulva ember, nincs.”⁴⁷ Az ember és technika, antroposz és médium viszonyát vizsgáló médiaantropológia kérdéseire válaszolva pedig azt mondhatjuk, hogy amennyiben a technikaira való ráutaltság, illetve a mediális megelőzöttség összefüggései a fentiekben valóban következetesen érvényesülhettek, a technikaként megmutatkozó írás eleve adottként való jelenléte, az írás médiumának konstituáló működése az antroposz mediális megelőzöttségének bizonyítékaként is érthető.

⁴⁷ HEIDEGGER: *Kérdés a technika nyomán*, 130.; HEIDEGGER: *Die Frage nach der Technik*, 32–33.